

Peter W. Schulze

## Glauber Rocha e a vertente pós-colonial

«Tricontinental, qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário.»

Glauber Rocha (2004: 104)

Com seus filmes e textos, o cineasta Glauber Rocha tornou-se um dos protagonistas do chamado discurso «terceiro-mundista». Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), *Terra em transe* (Brasil 1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969) influenciaram decisivamente o cinema político da época, não só na América Latina, mas também na África e na Ásia. Muitos dos seus textos assumiam uma posição crítica ao (neo)-colonialismo. O mais conhecido deles, o manifesto *Uma Estética da Fome* (Rocha 1965), não é apenas o credo do Cinema Novo, mas também um dos textos mais influentes do cinema revolucionário, indicando uma posição central no pensamento anticolonialista.

Logo após a morte de Glauber houve uma mudança de paradigma, do discurso anticolonial para o pós-colonial, o que resultou num deslocamento de uma orientação ativista para uma abordagem teórica, e ao mesmo tempo abriu caminho para a institucionalização dos *postcolonial studies* nas universidades estadunidenses nos anos 80. Ao classificar Glauber como um cineasta pós-colonial a intenção não é seguir uma corrente acadêmica da moda (na qual a «high theory» parece servir menos para «enobrecer» a obra estudada, e mais o pesquisador que a utiliza). Na realidade, pretende-se com isso dar o devido valor ao significado e à qualidade estética da obra de Glauber Rocha, além de enfatizar a atualidade do grande cineasta brasileiro.

A seguir, será feita primeiramente uma reflexão crítica do conceito de pós-colonialismo, para depois mostrar a relevância de Glauber para esse discurso, já que todos os longa-metragens do cineasta podem ser interpretados como obras pós-coloniais

(Schulze 2005). Neste artigo serão analisados dois filmes a partir dessa perspectiva: *Der leone have sept cabeças* (Brasil-Itália-França 1970) e *Claro* (Itália 1975), abordagem raramente refletida na ampla literatura sobre sua obra, ou então tratada apenas de forma breve.

«O paradoxo dos estudos <pós-coloniais> [...] reside no fato de as margens se valerem do próprio discurso <logo-cêntrico> para afirmar sua diferença»

Leyla Perrone-Moisés (2007: 171)

## 1. A vertente pós-colonial

O pós-colonialismo passa por uma alta conjuntura e se destaca por seu valor no mercado acadêmico, ou seja, sua *academic marketability* (McClintock 2000: 184). Assim, sobretudo nas universidades ocidentais, tornou-se hábito aplicar construções teóricas «avançadas» a formas culturais consideradas pós-coloniais. Visto de forma crítica, pode-se dizer que o *boom* do pós-colonialismo surge como um «neo-colonialismo das instituições acadêmicas do Ocidente» (Slemon 1995: 52). Essa crítica parece ter se confirmado com o forte anglocentrismo desse discurso. Há muito que o inglês se tornou a língua hegemônica dos «estudos pós-coloniais», universidades e editoras americanas e inglesas são quem dão as cartas nessa área. A princípio, não parece problemático que as mais importantes linhas de pesquisa pós-colonial, quase sem exceção, tenham surgido em universidades ocidentais, principalmente nos Estados Unidos. Motivo para críticas, porém, é o fato de no discurso pós-colonial os posicionamentos externos ao «starsystem acadêmico» — constituído de alguns poucos pesquisadores, universidades e editoras influentes, quase todos originários da área anglo-americana — serem marginalizados e ignorados, caindo assim num claro desprestígio.

Ponto de referência do discurso pós-colonial é quase sempre a História britânica colonial, como aponta Román de la Campa (Campa 2000: 41): «o enfoque pós-colonial responde principalmente a uma periodização contemporânea da História colonial e imperial de língua inglesa». Em tais estudos parece se manifestar uma hierarquização dos objetos de pesquisa confor-

me o idioma e área cultural, evidenciando assim «efeitos coloniais» na descolonização cultural objetivada.

Mais grave que o anglocentrismo no discurso pós-colonial é, porém, a situação que a antropóloga indiana Veena Das aponta em relação às culturas não-européias (Das 1993: 410): «Outras culturas alcançam legitimidade somente enquanto objeto de pensamento — nunca como instrumento de pensamento.» A divergência entre modelos teóricos e objetos de pesquisa indica um grande desnivelamento hierárquico entre centros e periferias na divisão global de conhecimento científico, que se perpetua mesmo nos «estudos pós-coloniais». Assim, paradoxalmente, pode-se notar nessa área de pesquisa com sua auto-imagem anti-hegemônica, um marcante **contraste norte-sul**: enquanto os objetos de pesquisa são normalmente tirados da periferia, as construções teóricas e poderes de interpretação continuam vindo dos centros ocidentais.

Considerando as críticas mencionadas, em especial a pouca importância dada à América Latina no discurso pós-colonial, não é de surpreender que por parte dos intelectuais latino-americanos venha à tona um posicionamento ambivalente, com frequência uma rejeição ao conceito de pós-colonialismo. Assim, como afirma Jorge Klor de Alva, por exemplo, pode-se falar numa «pós-colonização da experiência latino-americana», na qual a História da América Latina passa a ser moldada a partir de um conceito anglo-americano (Klor de Alva 1995). Considerando a situação específica dos países latino-americanos, que, ao contrário das colônias européias na África e Ásia, haviam se tornado independentes da matriz colonial já no século XIX, diz Néstor García Canclini (García Canclini 1997: 44-45):

as disputas culturais pelo poder não podem ser analisadas na América Latina como problemas «pós-coloniais», no estilo de Homi Bhabha e de alguns latino-americanistas, pois nosso continente deixou de ser colônia faz quase dois séculos.

Apesar dessas restrições, o conceito de pós-colonialismo em relação à América Latina pode assumir uma perspectiva crítica. É o que deixa claro o historiador Mark Thurner ao apontar as vantagens da utilização desse conceito aplicado à América Latina (Thurner 2003: 40):

Sendo que «colonial» rege o período de «pré-independência» e «moderno» o período de «pós-independência» [...] o sinal «pós-colonial», quando aplicado no seu sentido contrapontual crítico/temporal, indica uma fissura na narrativa-mestra recebida da História latino-americana.

Isso é tanto mais válido se considerarmos que as populações indígenas na América Latina não participaram do processo de independência e formação nacional, recaindo apenas em uma nova relação de dependência (Mignolo 2000: 123): «a independência na América Latina caminhou lado a lado com o colonialismo interno». Apesar dessa problemática, o conceito de pós-colonialismo não é de forma alguma inservível ou insustentável. Trata-se mais da complexidade da área de estudo e do «status do «pós-colonialismo» enquanto um epistema-em-formação» (Hall 1996: 255), fatores que levam a multiplicidade e contradição no conceito, surgindo este muitas vezes em forma de simplificações culturais e atalhos teóricos. Apesar da importância de se manter sempre em vista o perigo de um universalismo nivelador das diferenças básicas, a aplicação global que o conceito de pós-colonialismo implica, apresenta a vantagem de poder mostrar semelhanças estruturais entre as diversas constelações (neo-)coloniais.

Dessa forma, pode-se não somente analisar os mais diversos movimentos emancipatórios locais sob uma perspectiva supranacional, mas também utilizar modelos históricos alternativos que possibilitem revisões críticas de práticas e formas de representação (neo-)coloniais. Para que a América Latina não se transforme também no discurso pós-colonial num «eco desfigurado do que acontece em outro lugar» (Fernández Retamar 1979: 10), é importante ressaltar: na América Latina foram desenvolvidos aspectos centrais da formação teórica pós-colonial antes mesmo que esses posicionamentos surgissem na academia sob o título «pós-colonial». Nesse sentido, pode-se citar, por exemplo, conceitos de hibridação como a *antropofagia*<sup>1</sup> de Oswald de Andrade, de 1928, ou a *transculturação* de Fernando

---

1 Da ampla literatura sobre a antropofagia oswaldiana, cita-se aqui apenas o texto decisivo de Haroldo de Campos: *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (Campos 1983).

Ortiz, de 1940, (depois desenvolvido por Ángel Rama e Mary Louise Pratt)<sup>2</sup>.

Na América Latina também surgiram diversas produções culturais, cujo significado central para o discurso pós-colonial deve ser ressaltado. Nesse sentido, um dos nomes mais importantes é Glauber Rocha que, *avant la lettre*, contribuiu tanto com suas reflexões teóricas quanto com seu trabalho artístico de forma decisiva para esse discurso. Em especial seu questionamento quanto a fundamentos epistemológicos e práticas discursivas do poder (neo-)colonial faz com que ele continue atual. Glauber Rocha é um artista e pensador singular, situando-se na passagem do discurso anticolonial para o pós-colonial.<sup>3</sup>

Os processos de tradução do Próprio e do Outro [...] podem transformar-se em formas de reflexão e foco metodológico, especialmente quando [...] a teoria é transferida para um outro espaço, até este momento visto como periférico.

Vittoria Borsò / Björn Goldammer (2000: 20)

## 2. O cinema de Glauber como instrumento de pensamento

Partindo das premissas anteriores, serão abordados a seguir os filmes de Glauber Rocha enquanto «instrumentos de pensamento» com os quais o cineasta intervém no discurso (neo-)colonial. O conceito de «instrumento de pensamento» não se refere a um cinema teórico ou baseado em teses. Os filmes de Glauber jamais recaem na mera ilustração de idéias ou transmissão de mensagens evidentes, tendendo muito mais à uma polifonia audiovisual, na qual se põe em confronto elementos estéticos diversos — frequentemente antagônicos — e seus respectivos níveis de significado. Resulta daí não somente a força estética, mas também a complexidade intelectual dos fil-

---

2 Ortiz 1978, Rama 1982 e Pratt 1992.

3 O antropólogo David Scott resume com exatidão as diversas tendências de ambos os discursos (Scott 2005: 392): «Como oposto ao *anticolonialismo* com sua descrição do problema do colonialismo em termos de demanda pela descolonização política, *pós-colonialismo* coloca sua redescritção como problema epistemológico, um problema sobre as políticas de representação, sobre as relações entre conhecimento e poder.» (grifo meu)

mes. Neste sentido, a obra de Glauber se sobressai claramente à chamada arte anticolonialista, muito comum sobretudo na América Latina dos anos 60 e 70.

As produções culturais anticolonialistas objetivam mais a eficiência ideológica e menos uma autonomia estética.<sup>4</sup> Caracterizam-se pela intenção de transmitir mensagens e formar opiniões, estão vinculadas a uma forma de expressão que se declara «próxima ao povo», e partem geralmente da noção do povo como agente da revolução.<sup>5</sup> Apesar da sua abordagem ativista, esse tipo de produção cultural tende com frequência a simplesmente inverter representações (neo-)colonialistas, apresentando-as sob o sinal contrário. Isso se aplica sobretudo ao «povo», entendido como recipiente que deve ser libertado da situação de «alienação» para assim desenvolver sua «consciência revolucionária», o que muitas vezes ocorria através de slogans de cunho didático.

Apesar dos filmes de Glauber expressarem um ímpeto anti-colonialista, a sua ambivalência e complexidade estética excluem qualquer conteúdo fechado típico desse discurso. A obra de Glauber é pós-colonial ao tratar das relações de poder (neo-) coloniais como um problema epistemológico em que as estruturas hegemônicas são reveladas nas formas de representação, ou seja, os fundamentos epistemológicos do colonialismo são permeados por certas formas de pensamento anti-discursivas. O cineasta utiliza o filme com suas possibilidades de justaposição plurimediativa de imagem, som e linguagem para criar novas formas de pensamento capazes de subverter representações (neo-)colonias e as exigências de poder contidas nelas. A seguir serão analisadas sequências exemplares de *Der leone have sept cabeças*, rodado no Congo em 1969, e *Claro*, realizado em Roma em 1975, interpretando-as como «instrumentos de pensamento» pós-colonial.

---

4 Existe, porém, arte anticolonialista com grande complexidade estética, como por exemplo o filme *La hora de los hornos* (Argentina 1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino.

5 No Brasil, a arte como «instrumento de conscientização social», tendo como objetivo «a clareza e a capacidade de comunicar e emocionar» (Gullar 2002: 155) é encontrada nas produções culturais dos CPCs (Centro Popular de Cultura) na primeira metade dos anos 60.

2.1 *Der leone have sept cabeças: a desconstrução do colonialismo na África através da reencenação de Os Lusíadas*

Depois de realizar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no sertão brasileiro, Glauber faz um filme no então Congo-Brazzaville, que em 1960 obteve a independência da França. *Der leone have sept cabeças* tematiza a dominação colonial dos europeus sobre os povos da África e a luta pela libertação dos colonizados contra seus opressores. Tratava-se de um assunto de grande atualidade na época: em 1964 os militares portugueses reprimiram brutalmente o levante independista no Estado vizinho, Angola. Foi somente em 1975 que Angola e as outras colônias portuguesas na África obtiveram a independência.

Em *Der leone have sept cabeças*, Glauber não só aborda a luta pela liberdade, como faz uma reflexão profunda sobre os fundamentos epistemológicos do colonialismo. Isso fica claro na sequência em que Glauber revisa *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, epopéia nacional portuguesa de 1572. O título é derivado da palavra *Lusus*, nome do progenitor mítico dos portugueses. Seguindo a tradição dos grandes épicos da antiguidade, *Os Lusíadas* narra os «atos heróicos» do povo português, abordando toda a História de Portugal, dos seus lendários primórdios até a atualidade do autor no século XVI. Além da glorificação da descoberta das rotas marítimas para a Índia por Vasco da Gama, louva-se também a luta para difundir o catolicismo e combater os infiéis. *Os Lusíadas* serve, assim, de justificativa e até enaltecimento mítico da expansão colonial. (Deve-se ressaltar que o épico de Camões não se reduz à exaltação do colonialismo português: trata-se de um poema pontuado pela ambivalência, em que, apesar de se preconizar a luta contra os infiéis, condena-se a guerra de uma forma geral.) Apesar disso, o épico de Camões é, sem dúvida, uma apologia da expansão colonial portuguesa, que tem aqui um significado exemplar, já que representa o início do colonialismo europeu nos tempos modernos. Portugal foi a primeira potência mundial moderna e ao mesmo tempo o regime colonizador europeu que mais perdeu na África, prolongando-se até 1975.

Em termos de visão de mundo colonialista, *Os Lusíadas* é um texto de relevância central. Sobretudo por tratar-se de um épico que figura nos cânones literários como uma das obras da língua portuguesa mais significativas. Glauber realiza uma desmistificação da obra, da sua apologia ao colonialismo. A representação cinematográfica de diversas estrofes do épico de Camões surge como uma revisão do discurso colonial nela sedimentado. Na encenação da sequência filmada por Glauber, vê-se uma leitura transversal de *Os Lusíadas*. Já o começo da leitura performativa do texto testemunha uma recodificação irônica do épico. O personagem, um português, declama os primeiros versos (Camões 1972: 3) sobre a partida dos portugueses de Lisboa e a passagem por «mares nunca de antes navegados». Paralelamente a essa partida mítica, o português sai do balcão de um bar africano — segurando um copo de cerveja — e se dirige para a câmera. Através do contraste entre as duas partidas e do *páthos* da representação no ambiente cultural «estrangeiro» do bar, os versos recitados assumem contornos irônicos. O épico português impregna-se com elementos culturais do Outro: acrescentado de um fundo musical africano, enquanto a declamação cênica do personagem é marcada pela dança de duas congolezas.

Ao deter-se diante da câmera, o português declama o final da primeira estrofe e toda a segunda estrofe da epopéia (Camões 1972: 3-4):

E entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando,  
Cantando espalharei por toda parte  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Belas palavras que soam como um programa colonialista. No filme de Glauber, após o anúncio dos atos de bravura, não se seguem os episódios heróicos da epopéia de Camões ou a sua



transposição fílmica. A epopéia composta de dez cantos é ignorada, o seja, ironicamente substituída. Em vez de declamar a parte principal do poema, o personagem se limita a tomar um gole de cerveja, dar alguns passos em direção à câmera e adotar uma expressão séria. Em seguida recita a última estrofe de *Os Lusíadas*, um canto melancólico, que pode ser visto como uma invocação invertida da musa (Camões 1972: 529):

No [sic] mais, Musa, no [sic] mais, que a lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida.

O pretexto para isso seria: «a gente surda e endurecida» (Camões 1972: 530). De forma melancólica o narrador distancia o presente indigno de um passado glorioso. Em Glauber, o presente de Camões no século XVI é justaposto ao presente marcado pela realização do filme quase 400 anos mais tarde, momento então em que Portugal ainda mantém suas colônias africanas. A declamação resignada de *Os Lusíadas* surge no contexto de *Der leone have sept cabeças* como o final anunciando das práticas coloniais, reforçado pela sequência seguinte, na qual se mostra a rebelião dos povos africanos contra a opressão colonial: um grupo de homens brada os nomes dos países africanos, simbolizando a luta pan-africana pela libertação.

Na sequência anterior à encenação de *Os Lusíadas* apresenta-se a devastação das «terras viciosas / De África» (Camões 1972: 3-4). Fica claro que a colonização, apesar do pretexto civilizatório, conduziu ao extermínio — inclusive na época da realização do filme, logo após os portugueses terem brutalmente oprimido a tentativa de independência da chamada Província Ultramarina de Angola. Os três planos consecutivos constituem uma sucessão de significados em que a colonização do continente africano, os genocídios que dela resultaram, bem como a revolta anticolonialista dos povos africanos estão diretamente relacionados.

Além do ímpeto anticolonialista das sequências seguintes, a cena com a referência a Camões é caracterizada por um direcionamento claramente pós-colonial. Os «atos de bravura» dos portugueses descritos em *Os Lusíadas* são, em geral, de natureza colonialista, e Glauber não só os exclui como também os sobre põe com manifestações culturais dos colonizados. Nesta *mise-en-scène* surge um contraponto ao tom colonialista da

epopéia de Camões, sobretudo através da fusão do mito nacional português com a música e a dança africana. Enquanto que na declamação de *Os Lusíadas*, o conquistador é exaltado por devastar «as terras viciosas / De África e de Ásia», na obra de Glauber o destaque é justamente para as formas culturais específicas africanas, em vez dos supostos atos de bravura dos portugueses. Isto se aplica, sobretudo, à pausa entre a declamação do começo e do fim do épico de Camões. Ao mesmo tempo em que se exclui a apresentação da parte principal do épico, o canto e dança congoleza ganham ainda mais relevância através do silêncio do português. Assim, não somente ocorre uma africanização do texto canônico de Camões, como também se desfaz o mito celebrado em *Os Lusíadas*, de que a aniquilação e opressão de povos estrangeiros conduziu a «memórias gloriosas».

Aquilo que Michel de Certeau descreveu como «escrita conquistadora» ao se referir a chegada de Vespúcio à América, também se aplica a *Os Lusíadas* e a colonização da África. Ou seja, uma escrita que utiliza (Certeau 1991:7-8) um «mundo novo» «como página em branco, onde se deve inscrever a vontade ocidental». Esta escrita e o monopólio ocidental da memória nela contido são subvertidos por Glauber, tanto em termos de conteúdo, ao deixar de fora o texto principal, como através da justaposição deturpadora da primeira e última estrofe do épico. Além disso, a forma de representação é decomposta através de uma reencenação do texto em que as expressões culturais africanas desempenham um papel fundamental. Uma alteridade que surgirá de forma ainda mais radical no filme *Claro*.

## 2.2 Claro: apoderação simbólica do Outro colonizado

*Claro*, filmado em Roma em 1975, pode ser interpretado como uma alegoria da superação da ordem social capitalista. Será abordada a primeira sequência do filme — uma *performance pós-colonial*, que Glauber Rocha e Juliet Berto fizeram no Forum Romanum. O que poderia parecer mera provocação, mostra-se, após uma abordagem mais pormenorizada, uma encenação complexa com implicações abrangentes. O próprio lugar em que ela ocorre tem um significado altamente simbólico: o Fo-

rum Romanum teve uma função central da vida pública na Roma antiga, foi um espaço do poder, um lugar representativo do império colonial, que no seu apogeu se expandia para além de três continentes.

Glauber e Berto ocupam este centro simbólico da civilização e supremacia européia. Os estranhos movimentos de Berto e os sons incompreensíveis de Glauber e da jovem mulher desviam a atenção dos turistas e dos espectadores do lugar histórico sacralizado para a *performance* que nele se realiza. O Forum Romanum perde assim sua função de monumento, sendo rebaixado de ponto central da cultura européia a mero bastidor de outras manifestações culturais ali encenadas. Na representação cinematográfica da *performance*, Glauber utiliza a multiplicidade do meio audiovisual para conectar simultaneamente várias referências e significados num conjunto de sentidos.

A *performance* assume significados adicionais através da imagem e do som. Dois minutos após o seu início, quando os gritos de Glauber se tornam cada vez mais frenéticos, ouve-se em *off* música clássica e a voz de um soprano. Trata-se do poema sinfônico *Uirapuru*, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Enquanto Glauber continua seu diálogo em *off* com Juliet Berto, em meio ao olhar dos turistas atônitos, a câmara se dirige rumo às três colunas restantes do templo dos Dióscuros ao som das primeiras notas do *Uirapuru*. Isto é significativo, já que eles eram os santos padroeiros da Roma antiga e são associados com o poderio militar. O templo foi construído pelos Dióscuros que foram elevados a deuses patronos do Estado depois da importante vitória contra os etruscos no ano 496 a.C. Através do poema sinfônico, o mito da vitória romana é superposto pela lenda brasileira de *Uirapuru*, a história de amor de um jovem indígena que se transforma em pássaro para poder cantar para a mulher de um cacique. Aliás, a música em *off* não serve apenas para sobrepor a um mito marcial ocidental a lenda indígena brasileira. O poema sinfônico de Villa-Lobos segue uma tradição musical ocidental e, através do canto em solo cria uma proximidade com as árias, remetendo à mais elevada expressão da Ópera-séria. Esta forma de ópera é normalmente considerada uma das mais altas expressões culturais do ociden-

te. A referência à ópera, através do *páthos* e da teatralidade, é ao mesmo tempo reforçada e ironizada na *performance*.

A sequência não se limita a transcodificar e justapor à cultura ocidental manifestações culturais não-européias. Trata-se também da expressão de outras estruturas de sentido, já que os sons e movimentos enigmáticos são ostentativamente encenados como práticas culturais incompreensíveis, ou seja, manifestações de uma **alteridade demonstrativa**. O Outro, o estrangeiro é inserido no que seria um dos berços da cultura européia, o incompreensível aparece como significado central, que se manifesta justamente em gestos e palavras ostensivamente indecifráveis. O suposto caráter universal da compreensão surge diante da prática cultural do Outro como uma construção eurocêntrica. Sob o pano de fundo do colonialismo europeu, cuja origem é simbolizada no Forum Romanum, a *performance* se desenrola como uma reflexão profunda sobre as estruturas psicossociais do poder colonial. Nas constelações coloniais a compreensão do Outro é permeada pelo poder. O Outro colonizado é percebido verbalmente a partir do ponto de vista do colonizador e, por conseguinte, passível de ser descifrado e dominado. Isso possibilita a estigmatização do Outro, que incorpora aspectos negativos daquele que o contempla. No descrédito do Outro, se lhe atribui sobretudo a falta de racionalidade. Em Glauber, agora o Outro é quem, com suas práticas de alteridade demonstrativa norteadas aparentemente pelo irracional, ocupa o centro do ocidente. O Outro já não é apenas um complemento negativo daquele que o contempla, mas passa a ser o próprio critério de compreensão, que não se deixa interpretar a partir de uma escala de valores eurocêntricas. Desta maneira, rompe-se simbolicamente na *performance* a assimetria fundamental entre o Eu colonial e o Outro colonizado.

### 3. O legado de Glauber para o pós-colonialismo

Glauber Rocha é um cineasta do contra-fluxo, na interseção entre o discurso anticolonialista e pós-colonial. Assim sendo, há em sua obra sequências com contornos claramente anticolonialistas, que seriam taxadas de essencialistas no discurso pós-colonial. Um exemplo disso são os planos aqui mencionados de *Der leone have sept cabeças*: eles partem de um massacre colo-

nialista e desembocam na exaltação da luta pela independência dos povos africanos. Aliás, a sequência do meio, abordada aqui mais detalhadamente, tem sem dúvida uma orientação pós-colonial *avant la lettre*. Na representação de *Os Lusíadas*, trata-se de uma forma de apoderação exemplar de estratégias de apropriação pós-colonial. Como frequentemente nos filmes de Glauber, na sequência de *Camões* há não somente uma revisão do conteúdo do discurso colonial, mas também uma transformação das formas de representação a ele associadas. Inserem-se diferenças estéticas nas representações tipicamente coloniais para subverter os fundamentos epistemológicos do colonialismo. Os filmes de Glauber figuram assim como «instrumentos de pensamento» pós-colonial. Isso é reforçado pelo fato de se tratar de complexos temáticos nos filmes, considerados questionamentos centrais no discurso pós-colonial. Pode-se mencionar, entre outros, os mecanismos psicossociais de poder do (neo-) colonialismo, a relação entre a escrita da História e a identidade cultural, assim como a problemática da auto-representação. Na obra de Glauber estas reflexões vão além das formas de pensamento eurocêntrico, caracterizado frequentemente por um racionalismo que só dá lugar a si mesmo. Numa linguagem cinematográfica culturalmente específica, Glauber apresenta formas de compreensão próprias ao Outro colonizado que não se subordinam a nenhum pensamento discursivo.<sup>6</sup> Isso se torna perceptível na sequência da *performance* de *Claro*. O que a crítica costumava considerar mera tendência à mitologia privada nos últimos filmes de Glauber, pode ser interpretado em muitos casos como uma estratégia pós-colonial, em que o enredo escapa à lógica racional-colonialista. A representação simbólica do Outro colonizado foge a uma apropriação através da compreensão colonial, altamente permeada pelo poder. Através de abordagens que permanecem deliberadamente incompreensíveis, o poder que outorga significado a culturas estrangeiras é subvertido e a suposta universalidade da ótica ocidental questionada de forma radical.

---

6 Glauber também reflete isso nos seus textos. Aliás, num dos seus diversos ensaios sobre cinema, cultura e colonialismo, *Eztetyka do Sonho*, de 1971, o porta-voz do Cinema Novo identifica o racionalismo como meio de poder colonialista (Rocha 2004b).

Sendo assim, é possível considerar Glauber Rocha um precursor tanto do cinema como da teoria pós-colonial, *avant la lettre*. É importante enfatizar a relevância do cineasta para o pós-colonialismo, pois desde que o dito discurso «terceiro-mundista» saiu de moda e os *postcolonial studies* assumiram maior importância, é possível identificar um anglocentrismo acentuado naquilo que se classifica e canoniza enquanto expressão cultural pós-colonial. Contra essas «heranças coloniais» no próprio discurso pós-colonial, posições como as de Glauber Rocha, tornam-se cada vez mais relevantes.

## Bibliografia

- Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (2000): «Einleitung», em: Borsò, Vittoria / Goldammer, Björn (org.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Nomos, pp. 11-22.
- Camões, Luís de (1972): *Os Lusíadas*. Edição organizada, prefaciada e anotada por Reis Brasil. Lisboa: Minerva.
- Campa, Román de la (2000): «Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: Discurso poscolonial, diásporas y enunciación fronteriza», em: Mojica, Sarah de (org.): *Culturas híbridas — No simultaneidad — Modernidad periférica: Mapas culturales para la América Latina*. Berlin: WVB, pp. 23-45.
- Campos, Haroldo de: «Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira», em: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 44, 1983, pp. 107-127.
- Certeau, Michel de (1991): *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M.; New York: Campus; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Das, Veena (1993): «Der anthropologische Diskurs über Indien. Die Vernunft und ihr Anderes», em: Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (org.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 402-425.
- Fernández Retamar, Roberto (1979): «Calibán», em: *Calibán y otros ensayos*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 10-93.
- García Canclini, Néstor (1997): *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gullar, Ferreira (2002): «Cultura posta em questão», em: *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaio sobre arte*, Rio de Janeiro: José Olympio, pp. 13-155.
- Hall, Stuart (1996): «When was «the Post-Colonial»? Thinking at the Limit», em: Chambers, Iain / Curtis, Lidia (org.): *The Post-*

- Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London; New York: Routledge, pp. 242-260.
- Klor de Alva, Jorge (1995): «The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of «Colonialism», «Post-colonialism», and «Mestizaje»», em: Prakash, Gyan (org.): *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton: Princeton University Press, pp. 241-278.
- McClintock, Anne (2000): «The Angel of Progress. Pitfalls of the Term «Post-Colonialism»», em: Brydon, Diana (org.): *Postcolonialism. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. I.*, London; New York: Routledge, pp. 175-189.
- Mignolo, Walter D. (2000): *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.
- Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Ayacucho.
- Perrone-Moisés, Leyla (2007): «Desconstruindo os «estudos culturais»», em: *Vira e mexe, nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 166-174.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London; New York: Routledge.
- Rama, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*, México; Madrid; Buenos Aires; Bogotá: siglo xxi.
- Rocha, Glauber (1965): «Uma Estética da Fome», em: *Revista Civilização Brasileira*, 3, pp. 165-170.
- Rocha, Glauber (2004a): «Tricontinental 67», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 103-109.
- Rocha, Glauber (2004b): «Eztetyka do sonho 71», em: *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier, São Paulo: Cosac Naify, pp. 248-251.
- Schulze, Peter (2005): *Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*. Remscheid: Gardez!
- Scott, David (2005): «The Social Construction of Postcolonial Studies», em: Loomba, Ania / Kaul, Suvir / Bunzl, Matti / Burton, Antoinette / Esty, Jed (org.): *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham; London: Duke University Press, pp. 385-400.
- Slemon, Stephen (1995): «The Scramble for Post-Colonialism», em: Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen (org.): *The Post-Colonial Studies Reader*, London; New York: Routledge, pp. 45-52.
- Turner, Mark (2003): «After Spanish Rule: Writing Another After», em: Turner, Mark / Guerrero, Andrés (org.): *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas*, Durham; London: Duke University Press, pp. 12-57.